

PORNO MODERNIDAD

REPRESENTACIONES VISUALES DE LAS PROSTITUTAS EN EL SIGLO XIX.

Juan Nicolás Cuello, Lucía Gentile, Guillermina Mongan.
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

En la Europa del siglo XIX, con respecto a la figura de la mujer, se generaron dos regímenes opuestos, el de la mujer privada y el de la pública. Gran parte de las mujeres trabajadoras a mediados del siglo eran prostitutas, mientras las esposas de los burgueses ocupaban el *corazón* de sus hogares.

En la Francia del mismo siglo la figura de la prostituta aparece como uno de los temas centrales, como un nuevo *personaje*, que circula por la ciudad. El surgimiento de la representación pictórica de las mismas es considerado un nuevo *tema de encuadre* (Bialostocki) que visibiliza el disciplinamiento (o indisciplinamiento) de las prácticas sexuales según la perspectiva trabajada por Foucault en su *Historia de la sexualidad*. Estas imágenes son analizadas dentro de la categoría de pornográficas -dialéctica que varía históricamente entre lo obscuro y la forma explícita de representación de las prácticas sexuales- y la construcción del cuerpo como un discurso político-ideológico.

Realidad de las prostitutas y la prostitución femenina del siglo XIX en París

Como se explica en *Historia de las Mujeres de Occidente*, durante el siglo XIX la prostitución se magnificó y visibilizó principalmente en las zonas urbanas, donde las prostitutas se encontraban en todas partes. Eran reconocidas por lo llamativo de sus vestidos, sus miradas, su maquillaje, por sus figuras no debidamente cubiertas según los parámetros de la moralidad. La clase media se quejaba por considerarlas agresivas visual y físicamente.

“La jerarquía social de las prostitutas reflejaba la estructura de clase y la distribución social de los centros urbanos”.¹ Más allá del tipo de cliente al que asistieran, o la cantidad de dinero que percibieran, las prostitutas eran hijas de obreros no cualificados. Durante el siglo XIX, el auge de la industria produjo migraciones masivas de las zonas rurales hacia las urbanas, generando una clase obrera numerosa.

Dependiendo de la organización que tuvieran para desarrollar su trabajo, la prostitución (femenina) podía ser muy rentable: aquellas prostitutas que trabajaban en prostíbulos tenían sueldo, hospedaje, las necesidades básicas cubiertas, y una contención emocional, sumado a cierto tiempo libre que les permitía llevar a cabo tareas de esparcimiento. Esto más allá, claramente, de la explotación a la que eran sometidas, la privación de su libertad, etc.

Aquellas que ejercían el trabajo en soledad eran quienes deambulaban por las calles, y asistían a bares y teatros. “A lo largo del siglo XIX, los lugares donde se comercializaba el sexo se extenderían”.² Ellas estaban mucho más expuestas a ciertos peligros y a la inestabilidad laboral.

*Los prostíbulos y cabarets que constituyeron una parte tan importante de la escena urbana fascinaron a los artistas. (...) Sus representaciones de la vida baja a menudo tienen un candor y una fascinación singulares, y frecuentemente contribuyen a explicar las tendencias del arte académico (...) Toulouse-Lautrec está por regla general considerado el maestro de las escenas de prostíbulo [imagen 1]. (...) Con su fascinación por lo que sucede detrás de las escenas, y detrás de la fachada, tiende a elegir un momento de reposo. También está interesado en la relación personal entre las muchachas. El frecuente lesbianismo entre las prostitutas profesionales parece haber divertido su gusto por lo que era grotesco, antinatural, y al mismo tiempo humanamente conmovedor y patético.*³

¹ Walkowitz, Judith: “Sexualidades peligrosas”, en Duby, Georges y Perrot, Michelle: *Historia de las mujeres en occidente*, Vol. 4., 1993. p. 372

² Op Cit. p. 372

³ Lucie-Smith, Edgard: *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992.

También había una modalidad de prostitución a *medio tiempo*: las mujeres tenían un empleo, pero lo paupérrimo de sus salarios lo compensaban prostituyéndose. Si bien formaban parte de la clase trabajadora, se diferenciaban de ella: su nivel de vida solía ser mejor que el de las mujeres obreras. A mediados del siglo XIX varios movimientos reformadores hicieron foco en la inmoralidad de la prostitución.

Para ellos, la prostituta, tanto en sentido literal como en sentido figurado, era la vía de infección de la sociedad respetable, una plaga spot, una pestilencia, una úlcera.(...) La prostituta evocaba la memoria sensorial de todos los 'cuerpos femeninos resignados' que atendieron las necesidades físicas de los hombres de clase alta en barrios respetables: la niñera, la vieja sirvienta, la 'mujer de clase baja que, en el corazón de la casa burguesa, satisface las necesidades corporales', que está al servicio del cuerpo burgués.⁴

Se inventaron regulaciones debido a las cuales las prostitutas debían registrarse ante la policía y someterse a inspección médica. Estas medidas se basaban en una concepción dual de la sexualidad: como las prostitutas eran *mujeres caídas*, se justificaba el acceso sexual masculino. Se las condenaba por tener un deseo sexual *masculino*, o lo que era aún peor visto, que tenía una raíz económica, mientras que el deseo sexual masculino era un impulso biológico irrefrenable.

También se llevaron adelante operativos policiales para *limpiar* las calles de mujeres públicas. Se buscaba estigmatizar a la prostituta en todos los estratos sociales.

También surgieron grupos opositores a las regulaciones, con tendencias contrarias: o bien proclamaban la libertad de las prostitutas a ejercer su trabajo libremente; o las condenaban de la misma forma en que condenaban a los clientes, abogando un único patrón de sexualidad basado en la castidad y en las relaciones conyugales.

Los grupos más puritanos que defendían la moral burguesa

"(...) no tardaron en dirigir la atención a los libros obscenos, la literatura sobre control de natalidad y los anuncios de abortivos, los espectáculos de music hall y los desnudos en la estatuaria. Para estos cruzados, la cultura pornográfica, definida con tanta amplitud, era una vil expresión del 'placer masculino indiferenciado' que terminaba por conducir a la homosexualidad y a la prostitución.⁵

La figura de la prostituta poseía un profundo simbolismo en el imaginario colectivo, que era empleada por las mujeres de clase media para contornear su propia subjetividad; la prostituta es la *otra*, la caída, la degradada, un símbolo que perturba.

A diferencia del resto de Europa, en el París del siglo XIX existía "toda una red de cafés, restaurantes y lugares de encuentro para travestidas, prostitutas, lesbianas y toda la bohemia."⁶

La evasión de la maternidad -dada por prácticas anticonceptivas o abortivas, o por sexualidades homosexuales-, que conlleva una fluctuación demográfica, generó la investigación médica sobre el deseo sexual femenino, que terminó desvalorizando a la travestida y a las amistades románticas, incluyéndolas en la categoría de *invertida sexual o lesbiana*.

A lo largo del siglo XIX, los reformadores de clase media pusieron en marcha una política médico-moral para estigmatizar a la prostituta, la madre que abortaba, a la travestida y a las amigas apasionadas como figuras ilícitas y peligrosas. Esta movilización no sólo sirvió para separar a las mujeres desviadas respecto de la norma femenina, sino también para especificar esa norma, para apuntalarla, para mitigar una creciente angustia ante la pérdida del ancla y de la identidad fija de lo erótico en la sexualidad reproductora. Pese a sus esfuerzos, estos 'otros' femeninos no estaban acotados con seguridad ni bien diferenciados de la sociedad respetable. Por el contrario, se incorporaban a la feminidad burguesa y con ella se superponían en las calles

⁴ Walkowitz, Judith, Op. Cit, p. 376

⁵ Op. Cit. p. 381

⁶ Op. Cit. p. 395

*comerciales (...) donde las prostitutas se mezclaban con las damas elegantes. (...) Aunque a menudo se movilizaba el poder institucional de la ley y de la medicina para controlar, definir y reprimir la conducta femenina desordenada, el derecho y la medicina no eran las únicas fuerzas en acción. Sobre todo en el caso de la prostitución, los esfuerzos estatales de regulación provocaron la oposición pública y la resistencia femenina.*⁷

El nuevo tema de encuadre

Bialostocki afirma que los artistas del siglo XIX dieron “forma a nuevos temas que fueron el resultado de la nueva actitud del hombre frente a los problemas fundamentales de la existencia humana, y de la nueva ideología que asimiló en la época romántica”⁸.

Él define la noción de *tema de encuadre* como

*“(...) imágenes simbólicas, en las que un contenido determinado está relacionado con una cierta tendencia a dar formas generales (...). Estos temas generales adquirieron en las diversas épocas y bajo circunstancias diferentes, un contenido concreto. (...) el mismo símbolo figurativo tiene en cada caso un significado diferente dentro del especial marco histórico en que aparece.”*⁹

Los temas de encuadre expresan tanto los temas universales (el bien y el mal; el hombre y la naturaleza; la vida y la muerte) como conflictos condicionados históricamente.

Bialostocki define como *gravedad iconográfica* a la dialéctica entre la tradición y la transformación iconográfica, es decir, al mecanismo que lleva a la incorporación de un nuevo tema de encuadre, que siempre se asimila a uno preexistente. El artista va a basar su obra en una iconografía tradicional, que resulte formalmente próxima, y que muestre una “similitud en la ordenación de los elementos visuales, pero también en relación con la función y la situación espiritual del tema”¹⁰.

Desde la antigüedad la representación de la figura femenina encarnó una variedad de significados, siendo una de las principales la representación de Venus, personaje de la mitología romana, diosa del amor, a través del desnudo y el canon clásico.

Más allá de la carga erótica de estas imágenes, su vínculo a lo mitológico y su carácter clásico las legitima, evitando cualquier valoración peyorativa que se basara en la inmoralidad del desnudo.

Como hemos planteado anteriormente, durante el siglo XIX la prostitución (junto con otras formas de sexualidad que fueron consideradas transgresiones) se visibilizó, y adquirió mucho peso en el imaginario urbano. Esta realidad socio-histórica no fue ignorada por el arte, que incluyó dentro de su repertorio iconográfico a la figura de la prostituta, asimilándola a un tema de encuadre ya conocido: la Venus. Ejemplo de esto es la *Olympia* de Manet

(Fig. 2).

Esta obra, formalmente cercana a la *Venus* de Urbino, de Tiziano, fue fuertemente rechazada por la crítica, por tratarse de la figura de una prostituta, hecho que era fácilmente perceptible para el ciudadano del siglo XIX debido a la magnitud de la prostitución de la época, y la clara caracterización de las prostitutas.

*Esta mujer [la Olympia] está serena y es dueña de sí misma; mira hacia afuera del lienzo de una manera que evidencia que ella no se somete a hombre alguno. El indignado crítico que calificó al cuadro de “cínico” estaba perfectamente en lo cierto. Manet parece haber tomado un punto de vista diferente de la sexualidad femenina del que abriga la mayor parte de sus contemporáneos. Nos hallamos en presencia de una persona, que está desnuda y más bien parece orgullosa de estarlo.*¹¹

⁷ Op.Cít. p. 401-402

⁸ Bialostocki, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, 1972, p. 156

⁹ Op. Cit, Bialostocki, p. 158

¹⁰ Op. Cit, Bialostocki, p. 113

¹¹ Lucie-Smith, p. 134-135

Otra obra de Manet que fue rechazada por la actitud de la figura femenina desnuda fue *Almuerzo campestre*

(Fig. 3).

La figura femenina en Almuerzo campestre tiene un aire de serenidad e independencia que debería situarla sin peligro dentro de los límites de lo establecido para el desnudo artístico; desde ese punto de vista no habría ofendido la mojigatería burguesa más que las ninfas de Bouguereau, y desde luego no más que Mujer con loro, de Courbet. Pero, dado el hecho de que la pintura sí sugería una relación social, esta serenidad clásica se añadía la supuesta ofensa de Manet ¿Cómo se atreve la modelo a tomar todo tan tranquilamente? La mujer en el Almuerzo campestre no tiene sentimiento de inferioridad, a pesar de su sexo y a pesar de su falta de ropas. Ella se encuentra con sus compañeros en igualdad de condiciones.¹²

Como postula Bialostocki, el “proceso más importante que se produjo en el desarrollo de la iconografía del siglo XIX fue la secularización de los antiguos temas de encuadre”.¹³ Si bien la figura de la Venus no es religiosa sino mitológica (que durante el Renacimiento se asoció al humanismo), igualmente podemos afirmar que el motivo se desacraliza, siendo utilizado sólo formalmente, es decir, como un *puro medio de expresión artística*. Este tema perdió su “contenido original convirtiéndose en *formas vacías* dispuestas a recibir un nuevo contenido que fuera de gran viveza e importancia para el siglo XIX”¹⁴, llegando a ser, en ocasiones, revolucionario.

En cuanto a la similitud con la situación espiritual del tema, el tomar la figura de Venus - históricamente ponderada, el ideal de belleza y feminidad, diosa del amor y la fecundidad- para encarnar a la mujer *baja*, a la prostituta, es toda una transgresión que busca dar cuenta de las contradicciones que en medio de la razón ilustrada se generan en torno a la figura femenina, pública y privada.

El modelo formal de Manet fue la Venus de Urbino de Tiziano (...). Si bien es cierto que la Olympia es el equivalente moderno de esa Venus, cabe preguntar si no es también su antítesis. Dicho de otra manera: ¿es esa muchacha una Venus ‘in disguise’ o el abandono definitivo de la esfera divina? Al trasladar un antiguo modelo a la actualidad ¿se ha querido salvarlo o más bien destruirlo, ironizarlo, profanarlo?¹⁵

El juicio negativo no se limitaba a aquellas obras que, como la *Olympia*, mostraban el cuerpo impúdico desnudo de la prostituta, sino también aquellas que las mostraban vestidas, y las obras en las cuales posaron como modelos¹⁶. Un ejemplo de esto es la obra de Manet, *Naná* (imagen 4), la cual fue rechazada por el jurado del Salón.

La palabra *pornografía* (del griego πορνογραφία *porne* "prostituta", *grafía*, "descripción") significa, etimológicamente, “descripción de la prostituta”.¹⁷ En este sentido podemos calificar a la pornografía como un nuevo tema de encuadre del siglo XIX.

La noción de pornografía, al igual que la palabra misma, se desarrolló en el siglo XIX, cuando los bibliotecarios almacenaron los libros que consideraban sucios y los pusieron bajo llave en secciones tabú como el Enfer de la Biblioteca Nacional y en el Private Case del Museo Británico. Estrictamente hablando, la pornografía pertenecía a la expurgación del mundo que se hechó a andar al principio de la era victoriana. En el siglo XVIII no existía.¹⁸

Partiendo entonces de las descripciones visuales de las prostitutas y revisando el concepto de pornografía creemos acercarnos a lo que en esta primera instancia llamaremos la

¹² Op. Cit. p. 134

¹³ Bialostocki, p. 160

¹⁴ Op. Cit. Bialostocki, p. 160

¹⁵ Hofmann, Werrner: *Nana. Mito y realidad*, 1991. p. 34

¹⁶ Weingarden, Lauren: “The photographic subversion. Benjamin, Manet and Art(istic) reproduction”, en: <http://www.letras.ufmg.br>

¹⁷ <http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=pornograf%EDa>

¹⁸ Darnton, Robert: *Los best Sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*, 2008, p. 142-143

construcción de un discurso moderno del sexo. Consideraremos la pornografía como la apertura de una nueva categoría de análisis que sirve de encuadre para visibilizar las construcciones del discurso del cuerpo a través de sus prácticas sexuales o la significación de estas dentro del entramado cultural.

El heterónimo concepto de pornografía

Algunos autores sostendrán que la pornografía y el arte no se tocan. Cosa que no sucede con el erotismo. Ya que el objetivo del arte erótico es la representación del *deseo* sexual -de alguna de las formas de la infinita diversidad del deseo sexual-.

Un cuerpo pornográfico será para Ercole Lissardi, un cuerpo completamente abierto y expuesto a la mirada en todos sus pliegues, orificios y protuberancias, dispuesto para la actividad sexual o ya realizándola. Considerando entonces lo que sostienen autores como Lissardi cabría preguntarse acerca de las características de obras tales como *El origen del mundo* de Courbet

(Fig. 5).

o gran parte de las estampas de Utamaro (tan influyentes en el arte europeo y consumidas por el público burgués recién enriquecido con un deseo insaciable de placer), o hasta las propias obras antiguas con sus representaciones de sátiros; todas ellas, sin excepción representan según la definición del autor, cuerpos pornográficos.

¿Puede entonces afirmarse que estas obras no pueden ser analizadas como *arte pornográfico*? Creemos necesario, llegados a esta instancia, revisar el conflictivo concepto de pornografía.

El material acerca de la pornografía abunda tanto como la industria que se ha hecho de ella. Ruwen Ogein en el segundo capítulo de su libro *Pensar la pornografía* intentará aproximarse/nos a una definición de pornografía aún sabiendo que no existe ninguna definición clara y universalmente aceptada. Partirá de la etimología para luego intentar ampliar el concepto focalizándose en las representaciones sexuales explícitas como lo más cercano a lo entendido como *lo pornográfico*, pero esto generará uno de los primeros puntos de quiebre ya que reconoce que “toda representación pública (texto, imagen, etc.) de actividad sexual explícita no es pornográfica; pero toda representación pornográfica contiene actividades sexuales explícitas”.¹⁹ Por lo tanto no es suficiente con que una representación pública sea sexualmente explícita para ser pornográfica. El autor seguirá ahondando aún más en el concepto, contemplará la difundida idea de que las imágenes pornográficas son concebidas por el *autor* con el fin de estimular sexualmente al *espectador*, pero esto tampoco será suficiente, ya que no se puede prever qué puede ser estimulantes para unos y otros, sobre todo considerando los diferentes contextos. “Hay más razones para considerar que determinadas representaciones sexuales explícitas son *pornográficas* aún cuando la intención de los autores de estimular sexualmente al consumidor está lejos de resultar evidente.”²⁰ ¿Se puede entonces seguir pensando en la intención de la estimulación sexual del espectador como una de las características de la pornografía?

En este tránsito por el concepto lo pornográfico Ogein se adentrará para poder acercarse aún más al concepto en el estilo descarnado, sin intenciones estéticas considerada como una de las características de las imágenes pornográficas, pero también en esta oportunidad, a la inversa de lo que sucede con el ejemplo anterior, existen obras como los grabados de fines del siglo XVIII que fueron producidos con la intención de excitar a sus compradores, aún con sus consideraciones estéticas los grabado de aquel siglo ¿los seguimos viendo como obras pornográficas? Si una obra llamada *pornográfica* no excita sexualmente aunque si lo haya hecho con anterioridad ¿deja de ser pornográfica?

¹⁹ Ogein, Ruwen: *Pensar la pornografía*, 2005, p. 49

²⁰ Op. Cit. p. 53

Por último, ya llegado a la instancia de una imposible definición taxonómica, el autor intentará acercarse a una especie de factor común que se presenta en todos los intentos de definición, este será el carácter de amoral que conlleva con ella. Todos compartirán indiscutiblemente el carácter de obsceno de los cuerpos exhibidos. Nos detendremos en este factor común para, a partir de él adentrarnos en lo que consideraremos, la construcción de un cuerpo moderno.

Del cuerpo colectivo al cuerpo pornográfico

El devenir del cuerpo moderno responde a movimientos, reacomodaciones, luchas y tensiones que se pueden asociar a todas las aristas que conforman el entramado cultural. Podemos considerarlo como un proyecto de la ética moderna, como resultado de un programa de constitución y dictamen de un *ser-y-estar en el mundo* y sobre todo de un uso programado de éste mismo.

Para nombrar características que lo definan es importante partir de la contraposición del cuerpo medieval y toda la transformación que se sucede hasta finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX.

La idea con la que convivimos como herederos de la modernidad es una representación de nuestros cuerpos individualizados, separados entre sí, separados del entorno, apriorísticos del conocimiento, anteriores al encuentro con el otro.

La noción moderna de cuerpo es un efecto de la estructura individualista del campo social, una consecuencia de la ruptura de la solidaridad que mezcla la persona con la colectividad y con el cosmos a través de un tejido de correspondencias en el que todo se sostiene.²¹

Arribar a este entendimiento de nuestros cuerpos como factores de individuación tiene como base el distanciamiento absoluto que se produce de las ideas medievales que proponían un sujeto comunitario, en las que el sentido de la existencia del hombre implica un convivir colectivo. En contraposición a esto, la modernidad deviene en la construcción de un cuerpo como elemento aislante entre los hombres, autónomo en sus iniciativas y en sus valores. El cuerpo se constituye como un límite fronterizo que delimita a un *otro*, mientras que determina la geografía del *yo*.

Este cambio con respecto al lugar del hombre dentro del cosmos se da especialmente en los sectores burgueses. “La individuación del hombre se produce paralelamente a la desacralización de la naturaleza.”²² Es fundamental para este cambio de mentalidad, para esta nueva forma de aprehenderse que tiene el individuo todo el desarrollo del conocimiento biológico anatómico que se desarrolla en las universidades italianas del Renacimiento.

La racionalización del sujeto y su relegación de las percepciones sensoriales al campo de lo ilusorio forman parte a su vez de las nuevas formas de conocimiento; el naciente individualismo, el ascenso del capitalismo, ayudan a liberar a algunos hombres de su fidelidad a las tradiciones culturales y religiosas (Le Breton: 1990). Este modelo supone, también, nuevas prácticas sociales que la burguesía y el capitalismo naciente inauguran.

El cuerpo es moldeado por el contexto social y cultural en el que se sumerge el actor, es la evidencia de la relación con el mundo y la expresión de los sentimientos, las convenciones, la interacción, gestual y expresiva, la puesta en escena de la apariencia, los juegos de seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor. La existencia es en primer término, corporal (Le Breton: 1990).

Ya llegados a esta instancia es interesante preguntarnos por qué acudimos a este desarrollo de la conformación de la noción moderna de cuerpo individualizado. Creemos importante también reflexionar acerca de cómo se va *cargando* este cuerpo de su potencia simbólica ¿De qué manera?

La modernidad inaugura a través de las representaciones y discursos una *función de representación* de la persona que nos permite ver a su vez una proyección de las ideas de

²¹ Le Breton, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*, 2002, p. 16

²² Op. Cit, p. 45-46

mundo que recaen en él y que de él se proyectan (reflejan y refractan). A partir de la representación pictórica de este signo, encontramos también la posibilidad de abrir nuevas lecturas sobre las miradas contemporáneas que aquellos modernos tenían de sí mismos, de sus cuerpos y, lo más pertinente en nuestro caso, de sus prácticas sexuales.

Como explicitamos al comienzo del trabajo nuestro enfoque caracteriza la imagen de la prostituta como pornográfica y analiza de qué manera hace dialéctica con la sociedad que la consume, revelando en su existencia, la contradicción de un proyecto ético y político burgués.

Andres Klaus Runge Peña, en su tesis *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en J. J. Rousseau* plantea un escenario que acomoda y reafirma lo expuesto hasta el momento. Entiende que como respuesta al proceso de toda esta serie de movimientos y reacomodaciones sociales que se vivieron en el siglo XVIII se configuró un nuevo dispositivo que denominará *dispositivo de las apariencias*. “Una tendencia hacia afuera, hacia lo visible, es decir, un movimiento dirigido hacia lo más superficial y evidente que comprendería, por ejemplo, todo lo que se encuentra referido a la apariencia personal, a las formas de presentación de las cosas y los individuos, y a lo público”²³. Este dispositivo de las apariencias designa la compleja y poderosa maquinaria que funcionó para hacer ver o dejar ver, para hacer decir o dejar decir, y que buscó hacer visible ese nuevo cuerpo que provocó el surgimiento y consolidación de la burguesía. Este dispositivo y todo lo que permite y fomenta esta visibilización tienen como fundamento servirse de la estética para definir la pertenencia de clase. Las operatorias de transformación en la apariencia y el uso del cuerpo y sus atributos, como así también del sexo, son un conjunto de prácticas que le permiten a esta nueva clase social, la burguesía, ganar prestigio y conformar el mapa político del cuerpo de *ser-y-estar* en el mundo generalizado.

Siguiendo a Foucault podemos hablar de un objetivo estratégico que consistió en un acomodamiento de la burguesía como grupo social mediante discursos y prácticas de exclusión e inclusión. Se piensa *el dispositivo de las apariencias como una red que abarca las posiciones dominantes de la época*.

Éstas instauraron nuevos modos de distinción fundamentados esencialmente en y a través de la apariencia, especialmente la del cuerpo y lo ligado a él (discurso sobre el sexo, diferentes prácticas sexuales) que deviene en una superficie simbólica. Se establece una nueva economía del deseo que se hace evidente sobre todo en el trato con el cuerpo y en la explotación de su capacidad escenográfica.

Estos nuevos usos del cuerpo, dejan de lado la carga aristocrática del pasado con el cual eran semantizados, y pasan a preocuparse por un *qué-hacer* con ese cuerpo y con sus usos-funciones. Ven en él la posibilidad de transformación no sólo de sí mismo, si no de sí para con los demás, en conjunción con una filosofía del progreso, de la movilidad social.

El proyecto ilustrado se centró en optimizar la vida, y el rendimiento del cuerpo bajo parámetros funcionales y racionales en los “que las principales estrategias de disciplinamiento fueron la educación y el trabajo.”²⁴ En el marco de esta nueva filosofía del progreso hay una transformación de la lógica de circulación y relación de los individuos y del lugar de los cuerpos; la sociedad se dinamiza de tal forma que cae en una permanente movilidad y competencia, y con ello

“(…) se originan luchas de diferente índole como formas de legitimación de lo propio, así como una serie de acciones para autoformarse, autoafirmarse, autodeterminarse y autodiferenciarse, y responder así a esas nuevas exigencias que comenzaban a cristalizarse dentro de dicho mundo cambiante e individualizado.”²⁵

Aquí nos toca preguntarnos nuevamente ¿qué son esos cuerpos sexuados que sin que obligadamente muestren sus genitales se constituyen en imágenes sexuales? ¿Qué tipo de

²³ Runge Peña, Andres Klaus: *Tras los rastros del ser-corporal-en-el-mundo en J. J. Rousseau*, en: <http://www.diss.fu-berlin.de/>

²⁴ Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. 1- la voluntad del saber*, 1998, p. 47

²⁵ Op. Cit, p. 48

relación tiene este devenir en cuerpo individualizado y racionalizado con nuestra búsqueda por entender esta suerte de pornografía primera en los comienzos del siglo XIX?

Para tratar de responder a estas preguntas partimos del pensamiento de Foucault considerando estas imágenes como registros, como archivos de un dispositivo normativo generalizado, de raíz estatal, efectivizado a través de la ciencia, la educación y la medicina que disciplina, administra, permite, señala, determina y coacciona sobre la sexualidad, sobre el sexo y sobre su consumo.

El autor en *Historia de la sexualidad* romperá con la imagen mojigata que se ha tenido de fines del siglo XVIII y XIX a la hora de hablar de sexo. En estos siglos el sexo no pasa a ser prohibido, no es exacerbado en su condición de tabú, ni se vuelve lo suficientemente incómodo como para no nombrarlo. Sino todo lo contrario. Asistimos a una exageración de pronunciación, de visibilidad, y de mención sobre las prácticas sexuales. Es una pura explosión discursiva sobre el sexo.

Foucault pide que se atienda no tanto a si se prohíbe o se censura sino a quién y a cómo se habla del sexo, desde dónde, por dónde circula el discurso, y sobre todo con qué función; cómo se administra, cómo se controla y vigila, cómo se conoce, cómo se producen horizontes determinantes, en síntesis cómo se lleva adelante esta economía del deseo.

Pensar en estos movimientos de los discursos del sexo, nos permite establecer una analogía con el funcionamiento de las imágenes que aquí seleccionamos como pornográficas. Y nos lleva a preguntarnos: ¿Qué tipo de cuerpos representan, por dónde circulan, de qué manera fueron recibidas? Es decir, ¿cómo funcionaban dentro del campo artístico?

Creemos que nuestras imágenes son uno de esos tantos discursos que forman el dispositivo de cientificación económica del sexo y los deseos, por lo tanto deben ser pensadas en la misma red de conexiones y movimientos que emplean esta técnica de poder sobre el sexo.

Nos introducimos a la era moderna del todo dicho, del deber de confesarlo y pronunciarlo todo. Y será a través de este mecanismo, como se construirán los dispositivos de control del sexo. La confesión, el interrogatorio, y la obligación a decir serán las formas de pronunciamiento que emergerán como necesidades de una subjetividad que se encuentra en ellas, que se crea a través de ellas, y sobre todo que es pensada a reducirse a ellas.

La operación de la confesión, efectivizada, no sólo en el ámbito de la práctica religiosa, sino trasladada a instituciones educativas y sobre todo a la medicina, donde se deberán manifestar todas las insinuaciones de la carne: pensamientos, deseos, imaginaciones voluptuosas, delectaciones, movimientos conjuntos del alma y del cuerpo, todo ello debe entrar en adelante y en detalle en el juego de la confesión y de la dirección. Se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma.²⁶

El sexo no es cosa que sólo se juzga, es ahora *cosa* que se administra. *Participa del poder público, solicita procedimientos de gestión:* formas de análisis, contabilidad, clasificación y especificación como investigaciones cuantitativas o causales.

Foucault se pregunta si acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción: decir no a las actividades infecundas proscribir los placeres vecinos, reducir o excluir las prácticas que no tienen la generación como fin, constituye otros tantos medios puestos en acción para reabsorber, asegurar la población, reproducir la fuerza de trabajo, mantener la forma de las relaciones sociales. En síntesis: montar una sexualidad económicamente útil y políticamente conservadora.

Tres grandes códigos explícitos regían las prácticas sexuales: derecho canónico, la pastoral cristiana y ley civil. Marcando lo lícito o lo ilícito, el deber matrimonial, lo más importante en el foco de las coacciones.

²⁶ Op. Cit. p. 32

Romper las leyes del matrimonio o buscar placeres extraños significaba de todos modos, condenación. En la lista de los pecados graves figuraban el estupro, las relaciones extramatrimoniales, el adulterio, el rapto, el incesto espiritual o carnal, pero también la sodomía y la caricia recíproca.²⁷

La prostitución es una de esas prácticas que atentan contra la efectividad del matrimonio, contra la normalidad, la regularidad y la circunscripción del sexo a la alcoba de la pareja. Pero podemos nosotros también empezar a preguntarnos en conjunto con el autor, ¿a qué se debe que esto haya podido existir? ¿De qué sirven y qué significan sus representaciones?

El siglo XIX nunca se olvidó de agenciar el deseo hacia el interior de la unidad familiar heteronormativa y patriarcal. La visibilización de las sexualidades *perversas* no son el signo de que la regla se afloja, de que se flexibiliza el régimen de control y administración, sino que el hecho de que se les preste mayor atención es prueba de que este mismo régimen está siendo más severo y se preocupa profundamente por tener sobre ellas un control exacto.

Para ejercerse, esta forma de poder exige, más que las viejas prohibiciones, presencias constantes, atentas. Requiere un intercambio de discursos, a través de preguntas que arrancan confesiones, y de confidencias que desbordan interrogatorios. El autor sistematiza las operaciones básicas de este dispositivo del poder, que en su descripción determina *técnicas*: se habla de *líneas de penetración, incorporación de las perversiones, nueva especificación de los individuos, espiral perpetuo del placer y el poder, dispositivos de saturación sexual*²⁸

Se termina por construir una ciencia del sexo, una ciencia que rompe con estructuras antiguas y se basa en el mecanismo antes nombrado de la confesión. El autor la considera ciencia porque es a través de la confesión de la práctica sexual que se construye verdad. La sexualidad se ha convertido en un signo a interpretarse, como algo que guarda un sentido que en conjunto debe llegarse a lo profundo de su significado. La sexualidad es aquel correlato de esa práctica discursiva lentamente desarrollada que es la *scientia sexualis*.

Es la economía de los discursos, su tecnología intrínseca, que funcionó en el XIX como dominio de una verdad específica, la que nos permite entender en qué construcción del sexo hemos devenido.

Conclusión

¿Por qué hubo tal escándalo acerca de dos cuadros en particular: Almuerzo campestre y Olympia, de Manet? En verdad, estos cuadros llegan más temprano en el desarrollo tanto de la pintura como de las actitudes francesas hacia la moralidad que En el salón de la calle des Moulins, de Lautrec. Y Manet, al mostrar el Almuerzo campestre en el Salon des Refusés de 1863, y Olympia en el Salon de 1865, ofreció un cambio directo tanto para los que exponían con él como para la opinión pública.²⁹

Después de haber transitado por distintos intentos de conceptualización de la pornografía, llegamos a la conclusión de que *lo pornográfico* es el resultado de la dialéctica, que varía históricamente, entre lo obsceno (la moralidad que rige sobre el uso del cuerpo) y la forma explícita de representación de las prácticas sexuales. Según Foucault el siglo XIX es explícito en el sentido de la exacerbada pronunciación (explosión discursiva) acerca del sexo. Este discurso se presenta ordenadamente en categorías que van acompañadas de una valorización, clasificando las prácticas como *normales o perversas*.

A todo esto nosotros agregamos la visibilización del discurso del sexo a través de las obras de arte que representan prostitutas, como una técnica de poder análoga a la que adoptan los discursos científicos como los de la medicina y la psiquiatría.

²⁷ Op. Cit. p. 50

²⁸ Op. Cit.

²⁹ Lucie-Smith, Op. Cit, p. 132

Para continuar con la analogía entre los discursos que componen el campo científico y las representaciones artísticas de prácticas sexuales podemos decir que mientras que pronuncian y representan el sexo, lo condenan al mismo tiempo que lo visibilizan. Como dijimos anteriormente, un caso concreto de esto es el Salón de los Rechazados de 1863. Si como hemos dicho la pornografía se define entre otras cosas por la explicitación y los distintos discursos y representaciones modernos (referidos al sexo) no hacen más que explicitar, haciendo de esta acción una característica de la modernidad, la modernidad puede considerarse entonces pornográfica.

Bibliografía

- ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno 1770-1970*. Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- ARIES, Philippe y DUBY, Georges: *Historia de la vida privada. Vol. 4*. Madrid, Taurus, 1992.
- BIALOSTOCKI, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1972.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- DARNTON, Robert: *Los best Sellers prohibidos en Francia antes de la Revolución*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres en occidente. Vol. 4*. Madrid, Taurus, 1993.
- ECHAVARREN, Roberto: *Porno y Post porno*. Montevideo, Hum, 2009.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. 1- la voluntad del saber*. México D. F., Siglo Veintiuno, 1998.
- HOFMANN, Werner: *Nana. Mito y realidad*. Madrid, Alianza Forma, 1991.
- LUCIE-SMITH, Edward: *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona, Ediciones Destino, 1992.
- LE BRETON, David: *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- OGEIN, Ruwen: *Pensar la pornografía*. Barcelona, Paidós, 2005.
- RICART, Joan y otros: *Grandes maestros de la pintura. Cézanne*. Barcelona, Editorial Sol90, 2008.
- *Grandes maestros de la pintura. Degas*. Barcelona, Editorial Sol90, 2008.
- *Grandes maestros de la pintura. Munch*. Barcelona, Editorial Sol90, 2008.
- *Grandes maestros de la pintura. Toulouse-Lautrec*. Barcelona, Editorial Sol90, 2008.
- WEINGARDEN, Lauren: "The photographic subversion. Benjamin, Manet and Art(istic) reproduction", en: <http://www.letras.ufmg.br>



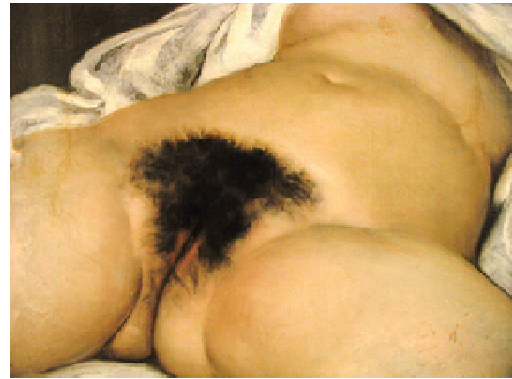
[1] Toulouse Lautrec, El sofá, 63 x 80 cm,
Óleo sobre cartón, 1894-95, Metropolitan Museum



[2] Manet, Olympia, 130 x 189 cm,
Óleo sobre lienzo, 1863, Musée d'Orsay



[3] Manet, Almuerzo campestre, 214 x 269 cm,
Óleo sobre lienzo, 1863, Musée d'Orsay



[4] Courbet, El origen del mundo, 46 x 55 cm,
Óleo sobre lienzo, 1866, Musée d'Orsay



[5] Manet, Naná, 154 x 115 cm, Óleo sobre lienzo,
1877, Städtische Kunsthalle (Mannheim)